

**Az 'Érzékszervek párbeszéde – az interaktív szonifikáció esztétikuma'**

c. doktori értekezés opponensi bírálataira

**Tisztelt Doktori Bizottság!**

Az opponensi bírálatokra adott válaszok előtt engedjék meg, hogy néhány ponton önkritikát gyakoroljak az általam írott disszertáció fölött. A választott témakör – a szonifikáció interaktív lehetőségei – jelenleg magyar nyelven kevésbé tárgyalt, ugyanakkor a munka célkitűzései a nemzetközi diskurzus számára relevánsak. Evidens lett volna ezért, hogy német és spanyol kollégákhoz hasonlóan értekezésemet én is angol nyelven írjam. Ez ellen szól továbbra is az a véleményem, hogy jelenleg sokkal fontosabb kiindulni a hazai zenei és médiaelméleti gondolkodásból annak saját nyelvén, s ha felvetéseim megvitatásra kerültek, érdemes lehet később azokat rövidebb formában az eredeti közösségben írott vagy szóbeli formában angolul is megtárgyalni, amelyre kiváló lehetőséget ad majd a 2011-ben Budapesten szervezendő nemzetközi szonifikációs konferencia, az ICAD (*International Conference on Auditory Display*). Itt lép be a második problémakör, amely mind a dolgozaton, mind az utóbbi eset háttérében is végighúzódik. Bár a szonifikáció interdiszciplináris abban, hogy információs struktúrák nem-egzakt térbe helyezésével próbálkozik, tárgyalásmódja jelenleg mégis javarészt az informatikai nyelvezet keretei közé szorítja. Nem titkolt célom volt ennek művészetfilozófiai jellegű kitágítása, és az opponensi vélemények tükrében azt látom, hogy ez sikerült is. A következő lépés viszont az lenne, ha egy olyan nyelvezetet alapoznák meg, ami – ahogy Vidovszky László is rámutat – önmagát mint médiumot is felhasználja. Erre a dolgozat írásakor nem volt meg a lehetőségem, és meg kell valljam, azóta sem találtam meg az ehhez leginkább illő formát, miközben épp a szonifikáció az, ami a közlékenységet a verbalitásnál hatékonyabban célozza megalapozni, ha egyáltalán az lehetséges.

Az opponensi véleményekben foglalt kritikákat formai, fogalmi, és tartalmi csoportokba soroltam. A formai kritikákat igen köszönöm, az elírások és fogalmazásbéli pontatlanságok javítását csatolom. Ezek mellé sorolhatók a kisebb tárgyi tévedések, amelyek gyakran zenetörténeti tisztázatlanságok jelei, némely esetben viszont a mögöttük meghúzódó tartalmi problémák felé vezetnek. Az ilyen, fogalmi kritikák közül kiemelendők így a következők:

1) az interaktív szonifikáció és a hagyományos hangszerhasználat látszólagos azonosságai;

2) a hallás interdiszciplináris értelmezéséből eredő fogalmi pontatlanságok.

A mindezek nyomán született kérdések tükrében már érthető, hogy Danczi Csaba László véleményében miért jelezte igényét az esztétikai negativitás, vagyis utóbbi két terület eredőjének karakteresebb megfogalmazására. Az utóbb említett sorrendet követve vezetem elő a vélemények kapcsán született reflexióimat.

A vélemények rámutattak arra a tényre, hogy az interaktív szonifikáció Thomas Hermann nyomán bevezetett tipológiája az akusztikus hangszerek működési elvével analógnak tűnhet. Ennek hatására azt gondolom, érdemes lehet tovább árnyalni a szonifikáció fogalmát. A szonifikáció általam ismert példái során nem egy, önmagunkban már létező, ismert adatsor meghangosítása, hanem egy tőlünk független, ismeretlen, más úton akár megismerhetetlen jelenség hangzó ábrázolása. Nem számít ezért szonifikációnak a felhasználói felület kezeléséből eredő hang, hiszen ismert, egyértelmű interakcióra épül. Ebben a kategóriában határterületen jár az, ahogy a gépelés hangja az éppen gépelt szöveghez viszonyul: míg a szerző számára kötődik a szöveghez, a kívülálló számára viszont nem más, mint ugyanazon hang többszöri, ritmikus ismétlése, a tartalom közvetítése nélkül – bár nem zárhatjuk ki, hogy valaki vissza képes fejteni ezen tényezőkből a kódot, mint ahogy egy bankautomata kezelőfelülete is árulkodik a PIN-kódokról. Arra szeretnék utalni tehát, hogy nem minden szonifikáció, ami hangzik, pontosabban: nem tekinthető szonifikációnak az oksági láncolat eredményeként létrejött hang. Ez a kitétel

megtöri az akusztikus hangszerekkel mutatott párhuzamot: míg azoknál a hang egy fizikailag létező interfész használatából, személyes kontaktus eredményeként létrejött interakcióból ered, addig az interaktív szonifikáció során a végeredménytől független, hogy a kontaktus eredetileg tudatos vagy tudattalan. Hasonló jellegű felvetést fogalmaznék meg a kottából történő visszajátszás és a szonifikáció azonosítása esetén is. Ha előbbi az imént megfogalmazott kitétel szerint szonifikáció lenne, akkor a zene forrásaként az írott változatát kéne tekintenünk, ami nem igaz: a zene forrása hangzó, vagyis ebben az esetben inkább vizualizációról és a belőle merítkező reprodukcióról beszélhetünk. A szonifikáció redukcióként történő jellemzése – bár a felvetés jogos és elgondolkodtató – ezzel az értelmezéssel egyelőre érvényét veszíti.

A hallás aktivitásának tárgyalása esetén ezt a gondolatmenetet folytathatjuk tovább. Úgy tűnik, hogy a hallás cselekvőképességének meghatározását általános zavar övezi, köszönhetően a jelenkor mindent ok nélkül aktivizáló tendenciáinak, ami ezt az eredendően passzív, vagyis befogadó, irányíthatatlan érzékszervet olyan tulajdonságokkal ruházza fel, amelyek leginkább a tapintást illetik. A hallás aktivitása véleményem szerint nem ezen az úton haladva, tulajdonságainak túlértékelésével érhető el, sokkal inkább sajátosságainak, valamint mindazon jelenségek figyelembevételével, amelyek ebből erednek: a hallásra, hallgatásra mint a kreatív befogadásra történő összpontosítással, irányított és kereső érzékelés határmozgásaival, az auditív megelőlegzéssel és emlékezettel, valamint a belső hallással. Az auditív fordulat lényege emiatt nem elsősorban az, hogy a hangzó ismeretek sokszínűségére irányítja a figyelmet, hanem sokkal inkább, hogy a befogadást, vagyis a tudatos, értelmező, konstruktív érzékelést a cselekvéssel egyazon szinten kezeli. Ennek a felismerésnek művészeti vonatkozásai távolra mutatnak, a hangművészet vagy hálózati zene területének olyan lehetőségeit rejtik, amelyek előadói gyakorlatként közvetlen visszacsatolást adnak. Igen fontos ebben a kérdésben kitérni Vidovszky László kommentárjára, aki rámutat a hallás aktív jellegének evidens jellegére. Válaszként a Danczi Csaba László által írott gondolatokból indulnék ki, aki szerint a jelenkori mindennapi hallás a passzív befogadásra épül, esztétikai szerepkört kizárólag a művészeti keretek között szerevezve. A művészeti

keretek között létező evidencia azonban tovább passzíválja a mindennapi hallást, dolgozatom viszont inkább ennek, vagyis a mindennapi hallás újraesztetizálódásának szándékával definiálja az érzékszervet. Nem kíván a többi érzékszerv rendszerében fölé- és alárendeléseket létrehozni, sokkalta inkább helyet hagyva a kereszt- vagy intermodális, valóban csak nevükben különböző folyamatoknak.

A dolgozatban, úgy érzem, kevés helyet szántam a következményként kialakult negatív esztétikai rendszer explicit tárgyalására. Ennek oka az volt, hogy a vonatkozó fejezetet elsősorban a dolgozat meglévő struktúrájában akartam elhelyezni, felvezetésként szánva az előzményeket, tárgyalásként és átgondolásként pedig az utána következő fejezeteket. Bár a felvetés legitimálását a rendszer egészének egysége jelenti, a koherencia valóban nagy mértékben nőhetett volna, ha a felépítményt történetileg is elhelyezem. Ezt ezúton, címszavakban és jelzésértékkel pótlom. Az esztétikai negativitás első rendszeres tárgyalását Theodor Wiesengrund Adorno munkáiban figyeltem meg. Ő maga kevéssé említi a kifejezést, annál inkább *használja* azt olyan helyeken, amikor a művészeti közegbe beemeli a valóságot, és a művészet befogadhatatlanságát annak valóságosságával igazolja. Találó a hasonlata: "Schönberg zenéje, ha másban nem is, abban az egyben hasonlít a slágerekhez, hogy nem élvezhető" (ADORNO 1998, 284.) - Az alkotás valósága ebben az esetben már nem a mű által hordozott esztétikai minőség általános érvényességén, hanem az általános esztétikai érvény lehetetlenségén alapszik. Ez a gondolkodás számos területen megjelent az avantgarde tendenciákban akkor, amikor azok a befogadás egyértelműsége, könnyedsége ellen léptek fel, teljes joggal alapozva meg több helyen a művészet halálára, széttöredezettségére, értelmetlenségére irányuló későbbi véleményeket, Arthur C. Danto-tól Nicolas Bourriaud-ig. A dolgozat kiindulópontja azonban ennek az állapotnak a pozitív előjelűsége. A zene ugyanis, bár eredendően közösségi jelenség, a jelenkori materializáltsággal együtt használati tárgy lett. Ez a fajta fétisjelleg folyamatosan a befogadói, hallgatói aktivitást követeli meg, egészen szélsőséges formáiban pedig a szonifikáció példáit láthatjuk: a zene mint esztétikai érték megszűnik, a hang mint fizikai tényező megmaradt, és az ennek működéséhez szikrát adó feszültség

pedig nem más, mint a hang által közölt információ, s annak eszköztára: a zeneművészet. Művészethamisítás, ami gyakorta vált át művészetigenlésbe, és ehhez a kommunikáció általános érvényű konvencióit használja fel.

A zenei visszacsatolás ebből a pontból kiindulva számos lehetőséget hordoz, amelyek közül csupán egy, bár jelentős területet hasít ki a művésített szonifikáció. Úgy gondolom, e ponttól a dolgozat kimerítő tárgyalást nyújt, és továbbra is amellett foglalkozok állást, hogy az egyetlen lehetséges megoldás e helyen a zenei folyamatok interaktív megnyitása, az esztétikum relatív, megkockáztatott pragmatista alapokra helyezése. Ha ezt a folyamatot a hálózati zene kategóriájába soroljuk, vigyáznunk kell, hogy az jelentősen terhelt az online improvizációs témakör kérdéseivel, alkotásaival. Az itt értelmezett esetben javasolnám a decentralizált vagy interaktív zenei folyamat elnevezését, és úgy gondolom, hogy a jelenség ismét egy, a hagyományos zenei előadásból már kiveszett evidenciához, a kollektív együttzenéléshez, vagyis – Roland Barthes elnevezése szerint – a *musica practica*-hoz vezet vissza, és ebben az értelemben – válaszként Danczi Csaba László kérdésére – akár a hagyományos zenefogalomba is integrálható, annak újraolvasásaként, interaktív megéléseként. Ha ez a folyamat a jelenlegi elektronikus korszakban digitális eszközökkel egyszerűbben megvalósítható mint a közösségi együttlét lokális-fizikai azonosságában, úgy a klasszikus értelemben vett zenefogalom is olyan módon lehetne leírható, mint a kollektív jelleg elporladásából születő előadói forma.

A természetes szinesztézia részletes tárgyalásához nem érzem kompetensnek magam. A dolgozatban említett szerzők közül Richard E. Cytowic vagy Lawrence E. Marks írásai szolgáltak forrásként a kognitív háttér összegzéséhez, és véleményem szerint jól használható, széleskörű és alapos összefoglalást adnak a jelenkori véleményekről. Ha az íráshoz kapcsolódó elméleti megalapozást e területen keresem, akkor olyan, nemrég megjelent munkákban látok perspektívát, amelyek a tárgyalt audio-vizualitás határterületeit nálam részletesebben összegzik. Ebben a kategóriában a dolgozat

benyújtása óta megjelent mű, a *See this Sound – Audiovisuology compendium*<sup>1</sup> az írásban sorolt témakörök mellett többek között a szonifikációnak is szentel egy fejezetet, konklúzióként hozzám hasonló eredményre jutva a szonifikáció által átszabott, információalapú esztétikai vonatkozásokat illetően. A természetes vagy művi szinesztézia összegzése helyett az audiovizualitás esztétikai lehetőségeinek bemutatását, a vélemények sokszínűségének megismertetését támogatom.

Végül a véleményekben fennmaradt egyéb kérdésekre is ki kell térnem. A példaprogramok futtatókörnyezetének kiválasztásánál döntő érv volt, hogy meg lehessen valósítani az érintett összes szonifikációs és interaktív példát. A Pure Data ismereteim szerint nem rendelkezik az audifikációhoz szükséges alacsonyszintű objektumokkal, ugyanakkor a gépi látás megvalósítása is körülményes. A Max/MSP alapú példák használatához ugyanakkor a szabadon hozzáférhető futtatókörnyezetet is lehet használni, bár tény, hogy a Pure Data nyílt rendszere a későbbiek során az oktatásban és kutatásban átveheti szerepét.

A véleményekben megfogalmazott kérdések mindegyike egy-egy továbblépési lehetőség, ami későbbi kutatásokhoz vezethet. Számomra mindegyik között jelenleg a legfontosabb, hogy informatikai és az esztétikai szféra átjárási lehetőségeit az alkotói munka tegyem kutathatóvá, ezzel felmérve az újabb zeneesztétikai és művészi lehetőségeket.

Köszönöm a figyelmet,

Pécs, 2010. április 26.

Kovács Balázs

---

<sup>1</sup> Dieter Daniels és Sandra Naumann (szerk.) *See this Sound – Audiovisuology Compendium. An Interdisciplinary Survey of Audiovisual Culture*, Verlag Walther König, Köln, 2010.

*Egyértelműsített szöveghelyek:*

26. o. 'A csend a nem hallható, *de látható vagy akár láthatatlan események horizontja*, tehát megkockáztathatjuk, hogy a látáshoz tartozik.'
46. o. 'A konkrét zene *létrejöttének oka a valóság rögzíthetővé válása.*'
67. o. 'a grafisták, akik a grafikus szimbólumokat a zenei hang *főlé* emelik.'
132. o. '*Cage alkotásainak önálló esztétikai értéke bár többek szerint problematikus*'
133. o. 'Célja az, hogy a *háború média által közvetített képét* magát alakítsa a háború részévé.'
134. o. 'A szonifikáció *eredménye* nem-mű, s mint ilyen, a *dadaista alkotáshoz hasonló.*'
172. o. 'megnevezhetjük-e a hálózati ...'
185. o. 'a zenélő konyha *konceptiója* számítógéppel vezérelt hangzó konyhai eszközöket (kávéfőző, botmixer) és hasonló módon "megszólaltatott" zöldségeket takar.'